

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

I, J, K

Iribé, Jacques-Robert, Jaque-Catelain, Kamenka...



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/95>

DOI : 10.4000/1895.95

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 229-242

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« I, J, K », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/95> ; DOI : 10.4000/1895.95

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.

© AFRHC

I, J, K

Iribe, Jacques-Robert, Jaque-Catelain, Kamenka...

IRIBE Marie-Louise (1900-1930)

- 1 Dans une courte carrière et dans une courte vie, Marie-Louise Iribe a multiplié les activités, comédienne, metteur en scène, productrice. Elle est d'abord actrice dans la première moitié des années vingt avec Jacques Feyder (*l'Atlantide*, 1921), Guy du Fresnay (*les Ailes s'ouvrent*, 1921, aux côtés d'André Roanne son second mari ; elle a d'abord été mariée avec Pierre Renoir), Gaston Ravel (*le Gardien du feu*, 1924), Henri Fescourt (*Un fils d'Amérique*, 1925), Jean Renoir (*Marquitta*, 1926, où elle joue le rôle titre). Avec ce dernier film, elle assure également la fonction de productrice pour la société Les Artistes Réunis et poursuit cette activité avec *Chantage* (1927) d'Henri Debain et avec ses propres films *Hara-Kiri* (1928) et *le Roi des aulnes* (1930).
- 2 Si l'on en croit *Cinéa-Ciné* (15 mai 1928), *Hara-Kiri* devait être mis en scène par Henri Debain qui, défaillant, est remplacé par la productrice du film Marie-Louis Iribe. Considéré comme une œuvre féministe avant la lettre, le film (restauré en 1985 par la Cinémathèque française) évoque la personnalité d'une femme adultère qui, lorsque son amant, le fils du Shogun de l'Empire du Soleil qui séjourne en France, se tue accidentellement en montagne, veut se faire hara-kiri en se tranchant la gorge. Hantée par la mort et par le respect des traditions orientales, la jeune femme se tue finalement d'un coup de revolver. Également interprète du film, Marie-Louis Iribe exprime sur l'écran une intense passion et la volonté de se conformer à des rites d'inspiration virile. Edmond Eparaud écrit dans *Cinéa-Ciné* (1^{er} octobre 1928) : « Il fallait l'audace de concevoir et de traiter un tel sujet. Le cinéma n'est pas habitué à une pareille indépendance d'esprit et les aventures gentilles sont davantage son fait. Il faut donc être reconnaissant à Marie-Louise Iribe de cet acte de haute intelligence et de crânerie bien féminine. Son film indique éloquemment que le cinéma peut tout oser et tout exprimer, si on lui donne les moyens matériels et spirituels. »
- 3 Au début du parlant, Marie-Louis Iribe met encore en scène *le Roi des Aulnes* d'après une ballade de Goethe sur un scénario qu'elle a écrit avec Pierre Lestringuez et Peter Paul Brauer. Avec cette œuvre dramatique (dont elle signe également avec Brauer la version allemande, *Der Erbkönig*) qui évoque la mort d'un enfant, la cinéaste confirme un talent singulier malheureusement interrompu par une mort prématurée.

Filmographie

- 4 *Hara-Kiri* (1928) ; *Le Roi des Aulnes* (1930).

JACQUES-ROBERT (1890-1928)

- 5 D'origine suisse, Jacques-Robert, de son vrai nom Jacques Robert Kneubuhler, débute au cinéma vers 1915 comme acteur de second plan, notamment dans les films de Charles Burguet et Henri Pouctal. En 1921, il devient réalisateur pour Gaumont et tourne *la Vivante Épingle*, sur un scénario de Jean-Joseph Renaud, film aujourd'hui perdu qui marque aussi les débuts d'une collaboration sans faille avec sa compagne, l'actrice Lilian Constantini. Jacques-Robert confie à celle-ci le rôle principal de *la Bouquetière des Innocents*, un drame historique. Après son départ de Gaumont, il adapte Balzac (*le Cousin Pons*) et l'académicien Victor Cherbuliez (*le Comte Kostia*). C'est avec ces deux films que Jacques-Robert s'impose véritablement comme cinéaste. Film sombre à l'atmosphère trouble, *le Comte Kostia* (1925) mériterait d'être redécouvert, ne fût-ce que pour l'interprétation inquiétante de Conrad Veidt, en châtelain devenu fou après la mort de sa femme, adepte des coups de cravache et martyrisant son entourage par la torture physique et morale. La même année, Jacques-Robert doit abandonner deux projets : *Naples au baiser de feu*, terminé par Serge Nadejdine, et *les Guerres de Bourgogne*, une grande fresque historique helvétique au budget élevé que la société Helva-Film ne parvient pas à réunir. Il boucle toutefois *la Chèvre aux pieds d'or*, version déguisée de l'histoire de Mata-Hari, et *En plongée*, deux films ayant pour vedette Lilian Constantini. En revanche, son dernier projet, *les Armaillis* (1928), adapté d'une légende montagnarde, ne verra jamais le jour, Jacques-Robert étant décédé au début du tournage.

Filmographie

- 6 *La Vivante Épingle* (1922) ; *La Bouquetière des Innocents* (1923) ; *Le Cousin Pons* (1924) ; *Naples au baiser de feu* (achevé par Serge Nadejdine, 1925) ; *La Chèvre aux pieds d'or* (1926) ; *En plongée* (1928).

JACQUE-CATELAIN (1897-1965)

- 7 Jaque-Catelain est depuis trop longtemps réduit au seul titre d'« acteur fétiche » de Marcel L'Herbier. Il faut ainsi rappeler que l'acteur a connu (fait totalement occulté, voire nié), durant toutes les années vingt et jusqu'au début du parlant, une popularité considérable en France et à l'étranger. Artiste à part entière, aux activités multiples, il révèle, dans les deux films qu'il a mis en scène, un univers peuplé de rêves insolites et poétiques.
- 8 Jacques Guérin-Catelain voit le jour au Pavillon Henri IV de Saint-Germain-en-Laye. Très tôt il écrit, peint, étudie la musique et le piano, se passionne pour Wagner. Frappé par le génie de Nijinski qu'il découvre sur scène à douze ans, il décide de devenir danseur, mais sa famille s'y oppose. Il s'oriente alors vers la peinture et entre en 1913 à l'Académie Jullian, puis rejoint l'Académie des Beaux-Arts de Passy.
- 9 La guerre éclate ; peu satisfait par ses études, Jacques Guérin-Catelain se présente à dix-huit ans à l'examen d'entrée du Conservatoire d'art dramatique. Il est reçu et intègre la classe de Paul Mounet, avant d'être mobilisé puis réformé temporairement.
- 10 Peu après, en 1917, son ami Marcel L'Herbier, qui vient d'écrire un premier scénario pour la société Éclipse, est sollicité par les réalisateurs Mercanton et Hervil pour le choix de la distribution. Il propose Guérin-Catelain, qui, à dix-neuf ans, débute ainsi dans *le Torrent*. Rebaptisé pour l'écran Jaque-Catelain, il devient un an plus tard le fragile Lauris de *Rose-France* (1918), première réalisation de Marcel L'Herbier. Il tiendra

par la suite les rôles principaux de presque tous les films muets de L'Herbier. Exalté par les possibilités inexplorées du jeune cinématographe, il démissionne du Conservatoire pour ne plus se consacrer qu'au Septième Art.

- 11 Jeune premier à l'expressive beauté, d'une sensibilité extrême, il devient rapidement l'idole du public féminin et est sollicité par d'autres cinéastes. Il incarne ainsi notamment le poète Vignerte dans le grand succès de Léonce Perret *Koenigsmark* (1923) et, en 1925, *le Chevalier à la rose* de Robert Wiene. Il est par ailleurs une figure centrale de la vie artistique et nocturne du Paris des années folles.
- 12 Durant ses tournages pour L'Herbier, il collabore fréquemment aux décors, devient maquilleur attitré de l'équipe, assiste L'Herbier pour le montage. Lorsque celui-ci fonde en 1922 sa compagnie de production, Cinégraphic, Jaque-Catelain se voit offrir la possibilité de créer son premier film comme réalisateur. *Le Marchand de plaisirs*, dont il écrit le scénario lui-même, est tourné au Touquet durant l'été 1922.
- 13 Deux mondes vont se croiser : une pauvre femme se fait renverser par la voiture d'une jeune bourgeoise insouciance, Marie-Ange. La jeune fille porte secours à la malheureuse et à Gösta, son fils simple d'esprit, vendeur d'oublies (ou « plaisirs »). Gösta tombe amoureux de cette lumineuse apparition, symbole d'un monde et d'un bonheur qu'il ne pourra jamais atteindre.
- 14 Les péripéties du scénario (le père de Gösta, ivrogne et violent, s'introduit chez Marie-Ange pour voler un bijou) ne sont que pure convention, destinées à atteindre le plus large public possible. Mais les rapports entre le simple d'esprit et la jeune mondaine sont traités avec une étonnante justesse. Jaque-Catelain s'est réservé le double rôle du misérable Gösta et du brillant Donald, fiancé élégant de Marie-Ange. Il est particulièrement intéressant dans la peau du faible d'esprit, méconnaissable sous son maquillage blafard, vêtu de haillons qui soulignent sa maigreur. Gösta, tour à tour pathétique, drôle et émouvant, fait éprouver à Marie-Ange (incarnée avec grâce par Marcelle Pradot) un malaise croissant. Elle entrevoit la poignante réalité de la vie, et la refuse...
- 15 La mise en scène est très fluide, sobrement narrative. Bien que le film ait été supervisé par Marcel L'Herbier, il présente relativement peu de manipulations de l'image (caches, images mentales sublimant le visage de la femme aimée...). La remarquable photographie restitue la lumière particulière de la Côte d'opale. Par contraste avec les jardins verdoyants de la bonne société, les dunes balayées par le vent composent un paysage lunaire, aride, qui engloutit peu à peu la mesure de Gösta. L'univers naïf et poétique du petit vendeur d'oublies communique au film une atmosphère étrange, empreinte de mélancolie.
- 16 Dès le début de 1924, Jaque-Catelain entreprend de mettre en scène pour Cinégraphic un second long métrage, dont il a également conçu le scénario : *la Galerie des Monstres*. Plus aboutie et homogène que *le Marchand de plaisirs*, cette nouvelle œuvre réconcilie cinéma populaire et recherches expérimentales. L'histoire est celle d'un couple d'amoureux en fuite qui trouve refuge dans un cirque ; le mélodrame est ainsi transcendé par une atmosphère foraine trépidante et bigarrée. De véritables saltimbanques jouent leur propre rôle aux côtés de grandes figures du Montparnasse des années vingt, comme Kiki et Florence Martin. On reconnaît Bronia Perlmutter, compagne des derniers jours de Raymond Radiguet et future épouse de René Clair, le tout jeune Roland Toutain... Les fantaisistes décors forains ont été créés par Djo Bourgeois, décorateur et affichiste. Au centre de l'action, Jaque-Catelain incarne le

clown Riquett's. Il disparaît fréquemment sous un bizarre maquillage cubiste, détournant à nouveau son classique personnage de jeune premier. Sa compagne, la ballerine Ralda, est interprétée par Lois Moran, très jeune danseuse américaine qui débute à l'écran. Après un rôle important dans *Feu Mathias Pascal* de Marcel L'Herbier (1925), elle deviendra star à Hollywood, et inspirera à Francis Scott Fitzgerald son roman « Tendre est la nuit ».

- 17 Catelain a donné rythme et authenticité à sa mise en scène, parsemée de notes humoristiques (le déploiement puis la panique des pseudo « monstres », fausse géante, femme tronc truquée...). Une scène traduisant le désespoir des amoureux utilise travellings et surimpressions grouillantes, mais c'est la séquence de la grande parade qui est restée la plus célèbre. Elle évolue crescendo vers un montage court virtuose et endiablé, au cours duquel l'image se fige sur la vision de Riquett's bondissant dans les airs (longue répétition du même photogramme).
- 18 Les magnifiques extérieurs ont été tournés dans une Espagne tour à tour majestueuse et enneigée, à Tolède, Pédrasa et Ségovie. Le film aura une belle carrière dans ce pays comme, par exemple, au Japon, où il sera acclamé par de nombreux artistes et intellectuels.
- 19 Jaque-Catelain écrit peu après un troisième scénario, mais, trop absorbé par ses projets de comédien, renonce à le réaliser. Il poursuit en effet une carrière de vedette d'écran, en France et à l'étranger, jusqu'au début des années trente. Après de belles réussites comme *Château de rêve* (Geza von Bolvary, 1933), ou *le Bonheur* (Marcel L'Herbier, 1934), il s'éloigne du cinéma pour renouer avec le théâtre, puis part à Hollywood comme journaliste. Il tournera encore plusieurs films après la guerre, tout en jouant au théâtre, en interprétant des dramatiques télévisées et en créant des émissions pour la radio.

Filmographie

- 20 *Le Marchand de plaisirs* (1923) ; *La Galerie des monstres* (1924).
KAMENKA Alexandre (1888-1969)
- 21 Alexandre Kamenka, né à Odessa dans une famille de juristes et de financiers juifs, est très tôt attiré par le théâtre. Son père fréquente le monde artistique, reçoit chez lui Chaliapine et le jeune Alexandre, quoique destiné à succéder à son père dans les affaires, suit pourtant des cours d'art dramatique à Saint-Pétersbourg. En 1918 il accompagne son père en France qui est chargé de démêler l'imbroglio financier franco-russe lié aux emprunts contractés par le tsar que le pouvoir bolchévique n'entend pas reconnaître si la France et la Grande Bretagne ne rendent pas à l'URSS l'or versé à l'Allemagne et ne dédommagent pas le pays de leurs interventions armées aux côtés des Blancs. Kamenka que le milieu artistique continue d'attirer au premier chef rencontre alors Joseph Ermolieff qui cherche des capitaux pour développer sa production. Il devient président du conseil d'administration de la société et apporte l'appui de la banque Azov-Don que dirige son père.
- 22 Quand Ermolieff quitte Paris pour Munich et Berlin, Kamenka, Noe Bloch et Maurice Hache la prennent en main et créent la « Société Albatros » en août 1922. Rapidement la famille Kamenka (outre le père et le frère et d'autres Kamenka) devient l'actionnaire majoritaire de la société.
- 23 Kamenka que la presse présente comme un « parfait businessman » mais aussi comme un « artiste » donne une nouvelle orientation à la maison de production en se distanciant de la politique d'Ermolieff qui jouait sur les ressorts du feuilleton

mélodramatique à la Jules Mary et l'orientalisme de type « 1 001 nuits ». Dans un premier temps les projets se montent autour de la forte personnalité de Mosjoukine, vedette incontestable, que Volkoff met en scène, et d'acteurs de la « colonie » russe comme Nathalia Lissenko, Nicolas Rimsky et Nicolas Koline, ainsi que sur le savoir-faire d'une équipe de techniciens rodées et unies (décorateurs, opérateurs en particulier). Cette orientation est régulièrement louée par la presse la plus exigeante. On a célébré *le Brasier ardent*, fait l'éloge de *Kean* ; de même que l'on parle de *l'Inhumaine*, on cite *les Ombres qui passent* de Volkoff, *le Chiffonnier de Paris* de Nadejdine. Mais dans un second temps, Kamenka se tourne vers la jeune école du cinéma français et il engage Epstein, René Clair, Feyder et co-produit un film avec L'Herbier tandis que les Russes répondent à d'autres sollicitations : Tourjansky et Mosjoukine partent pour Hollywood (pour revenir deux ans plus tard), Volkoff part travailler pour Ciné-Alliance. En 1925, un critique peut parler de « cycle Albatros » et écrire que « l'âme de ce mouvement, c'est M. Kamenka, mélange étonnant d'artiste et d'organisateur, de dilettante et de businessman qui entretient ardemment parmi ses collaborateurs cette mystique de l'effort collectif ».

- 24 Kamenka ne cultive aucun « esprit russe » dans sa maison de production – même s'il vient souvent en aide à des émigrés sans emploi –, il tient, au contraire, à affirmer que Français et Russes vont du même pas, en harmonie. A-t-il fait appel aux cinéastes français parce que les réalisateurs russes le quittaient l'un après l'autre trouvant des conditions de travail plus rémunératrices ailleurs ? Ce serait sous-estimer le caractère attractif d'Albatros et de son directeur pour la jeune génération : Epstein comme Clair sollicitent Kamenka. Si L'Herbier le sollicite pour obtenir Mosjoukine dans *Feu Mathias Pascal*, il est souvent à l'origine des projets : Raquel Meller, vedette de la chanson espagnole, en *Carmen* – dont il confie la réalisation à Feyder –, *le Chapeau de paille d'Italie* confié à René Clair, *le Lion des Mogols* à Epstein, la série Koline, etc. Il nourrit d'ailleurs des ambitions plus vastes que les moyens qu'il a à sa disposition : l'expérience du *Brasier ardent*, film artistique pour happy few ne peut se renouveler, à son grand regret. Plus d'un projet annoncé reste dans les cartons (un film de Charles Vanel, *Coquecigrole*), comme les projets d'agrandissement du studio à Malakoff.
- 25 La fin de la décennie où s'exaspère la concurrence entre l'Amérique et l'Europe aux dépens de celle-ci (la plupart des productions nationales s'effondrent), conduit à développer les co-productions avec d'autres pays : Wengeroff à Berlin (quoique les deux hommes ne s'entendent pas, le premier jugeant le second trop « artiste » et pas assez « commercial »), Julisar en Espagne, Svenska en Suède. Kamenka est souvent « directeur artistique » de ces films, mais ils n'en dérivent pas moins du côté de produits de synthèse.
- 26 L'approche du « parlant » fragilise encore la situation et en 1928 c'est la fin du studio de Montreuil, la vente des terrains de Malakoff et un repli prudent sur des projets « à l'étude ».
- 27 Par la suite, Kamenka – qui dépose sa collection de films et les archives d'Albatros dans la naissante Cinémathèque française (dont il fait partie du conseil d'administration) produit des films au coup par coup avec quelques réussites comme *les Bas fonds* de Renoir. Pendant la guerre, il se cache en zone libre et après produit encore quelques films dont *Normandie Niemen*, co-production avec l'URSS où il se rend en 1953 avec Georges Sadoul.

KEMM Jean (1874 ?-1939)

- 28 D'origine alsacienne ou lorraine, Jean Kemm est tout d'abord acteur de théâtre chez André Antoine puis au cinéma, notamment à la SCAGL (*la Fille du garde-chasse*, *les Mystères de Paris*) avant d'aborder la mise en scène en 1917 avec *Honneur d'artiste*. Sa carrière fertile ne s'interrompt que peu de temps avant sa mort, toujours soutenu par son épouse Henriette Kemm, fidèle assistante. Cela dit, on connaît peu de choses sur cet homme discret qui a su trouver une voie médiane entre cinéma populaire et cinéma d'auteur : il vaut sans doute plus que la réputation de « bon artisan » qui lui a été collée.
- 29 En 1918, il réalise et interprète un petit rôle dans *André Cornélis*, avant de se spécialiser dans l'adaptation de romans ou de pièces du répertoire littéraire et théâtral français.
- 30 Il adapte à deux reprises Paul Hervieu : *l'Énigme* (1918) puis *le Destin est maître* (1920) auprès de la SCAGL et de Pathé. Commence alors pour Kemm une suite de succès populaires avec des films ambitieux maintenant oubliés, mais qui étaient à l'époque très prisés. En outre, Jean Kemm tourne ses films avec Charles Pathé, qui hésite encore à poursuivre sa carrière. Le romancier Victor Cherbuliez aura les grâces du cinéaste avec la comédie *Miss Rovel* (1920) puis avec un drame, *la Ferme du Choquart* (1922). La réussite de ces films doit beaucoup à la maîtrise de la mise en scène, à une certaine fluidité et à une absence de longueurs, mais également à l'interprétation de Geneviève Félix, fine actrice à la brève carrière cinématographique. Égérie du cinéaste, on la retrouve également dans *Micheline* (1921) d'après André Theuriet, puis dans *Hantise* (1922), drame adapté de Marcel Dupont, deux films mineurs dans la carrière de Jean Kemm, comme *l'Absolution* (1922) d'après Jean-Jacques Bernard. *Ce pauvre chéri* (1923) est du même style, avec deux gloires de la scène qui n'aident pas le film à sortir du cliché : Jeanne Grumbach et Jacques de Féraudy.
- 31 C'est tout d'abord Jean Sapène avec les Cinéromans, produisant en 1923 le *serial Vidocq* (d'après Arthur Bernède), puis *l'Enfant-Roi* d'après le roman de Pierre Gilles l'année suivante, qui donne son envol à Jean Kemm. Sous l'impulsion d'Henri Mège, tous les moyens sont offerts à Kemm pour réaliser des films engagés pour rapporter de l'argent et poursuivre la politique de Sapène. Le *serial* populaire à la française est inventé (ou plutôt réinventé) et le réalisateur remplit son contrat, par deux adaptations travaillées au cordeau, au préalable par les équipes des Cinéromans. Ces deux succès amènent Jean Kemm chez un jeune producteur prometteur : Jacques Haïk. De 1925 aux années du parlant, les deux hommes collaborent ensemble et Kemm donne peut-être le meilleur de lui-même avec *le Bossu* (1925) d'après Paul Féval, plein de trouvailles formelles et une écriture fluide, talonné par *Son premier film* en 1926. Film plus intimiste interprété par le clown Grock, le cinéaste trouve un style attrayant, touchant et naturel, avec un désir de naturalisme. Éloigné des mouvements cinématographiques, sans théorie et proche du public, son cinéma n'en n'est pas moins épuré, éloigné des œuvres plus commerciales de l'époque. Il achève sa carrière par une nouvelle version, réussie, d'*André Cornélis* (1927) d'après Paul Bourget. Il met trois ans pour mettre en scène son premier film sonore (toujours produit par Haïk), *le Juif polonais*, avec Harry Baur. Très remarquée, cette œuvre de qualité apporte à son auteur une nouvelle notoriété. Mais, au parlant, Jean Kemm signe des films inégaux, avec quelques perles (*Atlantis*, coréalisé avec E.A. Dupont, 1930, *la Loupiote*, 1936) et plusieurs films mineurs (*les Surprises du divorce*, 1932).
- 32 Il termine sa carrière avec *Liberté* (1937) et disparaît deux ans plus tard.
- Filmographie

- 33 *Le Destin est maître* (1920) ; *Miss Rovel* (id.) ; *Micheline* (1921) ; *La Ferme du Choquart* (1922) ; *Hantise* (id.) ; *L'Absolution* (id.) ; *Ce pauvre chéri* (1923) ; *Vidocq* (id.) ; *L'Enfant-Roi* (1924) ; *Le Bossu* (1925) ; *Son premier film* (1926) ; *André Cornélis* (1927).

KIRSANOFF Dimitri (1899-1957)

- 34 Pour cet émigré russe, la deuxième décennie du vingtième siècle est la période de ses débuts au cinéma, c'est surtout l'époque d'une fructueuse collaboration avec l'actrice Nadia Sibirskaïa (1900-1980). À nul autre moment le couple ne sera plus productif ni même aussi inspiré. D'ailleurs, en dehors des années vingt, jamais l'actrice n'aura de premier rôle dans les films de Dimitri Kirsanoff. Évoquer l'art de ce dernier durant la décennie sans l'associer à celui de l'actrice revient à l'amputer d'un élément vital. Or, si les origines bretonnes de Nadia Sibirskaïa et son patronyme nullement russe (elle s'appelle en réalité Germaine Lebas) sont connus depuis la publication du texte de Pierre Guérin dans *Archives* (n° 34/35, octobre-novembre 1990), des incertitudes demeurent sur la vie de Dimitri Kirsanoff.
- 35 Selon son acte de décès, Marc David Kaplan, dit Dimitri Kirsanoff, est né à Riga (Russie, aujourd'hui Lettonie) le 21 février 1899. De ces informations, seule l'année (1899) correspond à celle publiée dans les différents ouvrages d'histoire du cinéma consacrés, en partie, au réalisateur. Autre interrogation, celle de ses origines familiales : selon M^{me} Frédérique Le Bihan (fille de Nadia Sibirskaïa), ses parents pratiquaient la médecine et son frère fut dentiste à Montpellier. De plus, les propos du réalisateur et les textes à son sujet mentionnent sa pratique du violoncelle et sa présence dans l'orchestre du Ciné-Max-Linder ; informations qui n'ont pu être vérifiées. Car l'altération de sa date et de son lieu de naissance, de son nom, de celui de l'actrice Nadia Sibirskaïa et aussi de celui de la femme qu'il épousera dans la première moitié des années trente, Berthe Noëlla Bessette devenue Monique Kirsanoff, toutes ces conversions manifestent une tendance chez Dimitri Kirsanoff à falsifier ce qui, en général, doit servir à identifier. Reste à savoir dans quelles mesures les informations qu'il a confiées sur sa vie sont sincères. En ce qui concerne ses films, le problème ne se pose pas car il fut peu prolix à les commenter.
- 36 Entre 1921 et 1928, Dimitri Kirsanoff tourne cinq films de fiction avec Nadia Sibirskaïa : trois longs métrages (*l'Ironie du destin*, tourné en 1921-1922, sorti en 1924 ; *Destin*, tourné en 1926, sorti en 1928 ; *Sables*, 1928) et deux courts métrages (*Ménilmontant*, 1926 ; *Brumes d'automne*, 1928), auxquels s'ajoute un court documentaire réalisé sur le tournage de *Sables*, intitulé *Impressions africaines* (sorti en 1929). Durant ces années, le réalisateur recherche constamment de nouvelles formes visuelles alors que les thèmes et les personnages qu'il emploie, issus d'un même genre, le mélodrame, sont quasiment identiques d'un film à l'autre. En dehors des expériences purement optiques qui participent à l'altération de l'image, Dimitri Kirsanoff établit un rapport rempli de sens entre le récit et sa représentation, où lieux, objets et détails sont plus prolixes que les personnages (ses deux premiers films sont du reste débarrassés d'intertitres). De fait, un quartier de Paris paraît susciter un amour passager et entretenir le désespoir qui s'ensuit (*Ménilmontant*). Plus révélateur encore, un temps pluvieux et une nature automnale reflètent le désespoir d'une jeune femme (*Brumes d'automne*). En revanche, *Destin* et *Sables* font davantage appel aux conventions du mélodrame et moins à l'expérimentation ; ils permettent néanmoins de révéler Nadia Sabirskaïa à un plus large public.

- 37 Ce cinéma, très proche du *Kammerspiel* qui lui est contemporain, échappe aux excès de l'expressionnisme en partie grâce au naturel de Nadia Sibirskaïa. Non professionnelle et sans méthode de travail, elle embarrassait les vrais professionnels du cinéma (réalisateurs, scriptes, etc.) lors des tournages, exception faite de Dimitri Kirsanoff avec qui elle collaborait d'égal à égal. Son apport dans les films de ce dernier, consiste à atténuer toute la gestuelle habituelle du mélodrame pour ne concentrer uniquement l'énergie de son corps fluide dans le visage et les yeux. Elle est si petite qu'elle est tout à fait crédible dans le rôle d'une enfant, comme dans les premiers plans de *Ménilmontant* et de *Destin*, ou durant toute la durée de *Sables*.
- 38 Pourtant, l'absence de Nadia Sibirskaïa ne modifiera pas l'esthétique adoptée par Dimitri Kirsanoff durant les années vingt. Tout au long de la carrière de ce dernier, si le mélodrame est canalisé par des recherches formelles, le genre s'alourdit lorsque la production cherche à atteindre un plus large public. Cependant, un souci demeure constant, celui de la représentation du lieu. *Ménilmontant*, quartier de Paris qui donne son nom au titre d'un film et dont le réalisateur fera quasiment un remake en 1950 (*Faits divers à Paris*), se trouve scruté et disséqué pour faire poindre de l'étrangeté. Cette représentation du lieu a aujourd'hui une valeur documentaire, mais elle effleure aussi une obsession ressassée par le réalisateur, celle de l'errance d'une femme dont l'amour est perdu. Dimitri Kirsanoff traite pareillement les objets et les lieux dont il s'attache à dévoiler des particularités par altération ou ajout de sens. Mais dans *Brume d'automne*, la forêt gorgée d'eau reflète-t-elle vraiment la tristesse d'une jeune femme ? ou n'est-ce pas plus intime ? Ce court film sera aussi l'objet d'un remake « plus sec », en 1952 (*Arrière-saison*).
- 39 Pour le cinéaste, la fin de la décennie se termine sur un échec : le tournage d'un film muet en couleurs intitulé *le Croisé*, qui devait évoquer la dernière croisade de Saint-Louis. Produit par Jean de Merly et écrit par Jaubert de Bénac, les premières prises de vue de ce film ont lieu en avril 1929 à Toulon et à Tunis, mais la production est rapidement suspendue au motif que la Société Splendicolor n'a pas tenu ses engagements envers Jean de Merly. Durant les années trente, les tournages suspendus vont se multiplier pour Dimitri Kirsanoff : après *le Croisé*, c'est au tour des *Nuits de Port-Saïd*, en 1931, dans lequel Nadia Sibirskaïa tenait encore le premier rôle, ce qui ne sera plus le cas pour le film suivant *Rapt* (1934).

Filmographie

- 40 *L'Ironie du destin* (1921-1924) ; *Ménilmontant* (1926) ; *Destin* (1926-1928) ; *Sables* (1928) ; *Brumes d'automne* (id.) ; *Impressions africaines* (1927-1929).
- KRAUSS Charles (1871-1926)
- 41 Frère cadet de l'acteur Henry Krauss (1866-1935), Charles Krauss s'inscrit à l'École des Beaux-Arts et suit les cours de gravure. Beaucoup des œuvres qu'il exécute selon cette technique seront présentées dans les années qui suivent dans diverses expositions. À ce personnage fantaisiste, au visage très affirmé, aux façons gracieuses mais viriles, un impresario belge offre de paraître sur scène. Krauss fait ses débuts au tournant du siècle à l'Alhambra de Bruxelles. Il interprète des personnages comme Hamlet, Ruy Blas, le chevalier de Lagardère et d'autres héros populaires avec une aura romantique et une diction parfaite. Quelque temps après, il entre dans la compagnie de Sarah Bernhardt.
- 42 En 1909, c'est le cinéma qui lui offre de nouvelles perspectives. Engagé chez Éclair, il en devient immédiatement un des acteurs les plus actifs, alternant les rôles principaux

dans des films comme *Beethoven*, *Eugénie Grandet*, *Don César de Bazan*, *César Birotteau*, *la Légende du juif errant*, *Cavalleria rusticana*, dirigé par Victorin Jasset ou par Émile Chautard dans la série « Nick Carter » : il y incarne le tenace policier avec beaucoup de verve.

- 43 En 1913, après être apparu dans au moins cinquante films, il décide de passer de l'autre côté de la caméra avec des films comme *le Corso rouge*, *Chéri-Bibi* ou *la Drogue maudite*, obscures intrigues ennoblies cependant par la présence de son actrice favorite, la belle Maryse Dauvray.
- 44 Appelé à la guerre, il est démobilisé en 1918 et Éclair lui offre la mise en scène d'un film qui, lorsqu'il est vu par Gustavo Lombardo qui se trouve à Paris pour choisir dans la production récente les films à acquérir pour la distribution en Italie, lui vaut un contrat – à lui et à Maryse Dauvray, splendide interprète du film – pour un transfert à Naples dans les studios rénovés qui font face à l'enchanteresse Villa Floridiana, sur la colline du Vomero. Engagés pour deux films, Krauss et l'actrice en réalisent beaucoup plus, donnant vie, dans le cadre du cinéma italien du début des années vingt, à une série de films très différents les uns des autres et complètement en dehors des canons ressassés mille fois avec lesquels s'élaborent presque en série les films nationaux de genre.
- 45 Le premier s'intitule *L'artefice dell'amore*, un sujet d'Amleto Palermi qui raconte l'histoire d'un célèbre chirurgien qui réussit à installer l'amour dans le cerveau de ses patients. « Sujet élevé et singulièrement passionnel », selon le jugement d'un critique. « Sensations nouvelles avec un brun de génialité » précise un autre. Suit *Il gatto nero*, obscure intrigue autour d'un héritage convoité par plusieurs prétendants, avec un chat noir du nom de Lucifer qui apparaît dans les moments de tension extrême. « Ce n'est pas un travail remarquable – selon le jugement d'un critique – mais c'est une grande interprétation de Charles Krauss ». Une trame ténue, l'amour malheureux d'un homme âgé pour une jeune femme qui en aime un autre, est la base de *L'ultimo romanzo di Giorgio Belfiore*, encore un sujet de Palermi, avec Charles Krauss dans le rôle de l'amoureux déçu et Maryse Dauvray dans celui de la femme inutilement convoitée. *Bolle di sapone* comporte trois épisodes, le titre est le nom de code du président de la Société Humanitaire de New-York dont le but institutionnel est la punition des personnes qui se sont malhonnêtement enrichies. Il s'agit d'une histoire paradoxale qui a du moins le mérite d'être presque entièrement tournée à Capri dans des décors suggestifs. Avec *Li-Pao, mandarino*, Krauss se transforme en un Chinois envoyé par une secte secrète de son lointain pays pour bouleverser le monde. Mais, arrivé à Naples, il fait la connaissance d'une gracieuse jeune fille et il se transforme rapidement en un bon diable, un parfait « élève du soleil ». La trame de *Un cuore, un cervello ed un pugnale* est dramatique : nous sommes en Russie, un éminent chirurgien a une femme qui le trahit. Lors d'une dispute entre les deux amants, la femme blesse son amoureux et c'est le chirurgien qui opère son rival. Il s'agit d'un récit peu convaincant, tandis que le thème de ceux qui se sont enrichis de façon malhonnête, ceux qui grâce à la guerre se sont livrés à de sales affaires, revient dans *La rivoluzione dei pescicani*.
- 46 Ces films, dans lesquels Krauss non seulement se met en scène mais en est toujours le protagoniste étincelant avec la fascinante Maryse Dauvray, représentent une nouveauté par leur diversité et leur absolue différence par rapport à la production courante italienne. Ils sont très appréciés par le public de la moyenne et grande

bourgeoisie du samedi soir qui s'enflamme, après la projection, à discuter des contenus d'œuvres aussi singulières et inédites.

- 47 Maryse Dauvray devient une présence constante de la vie mondaine napolitaine et elle finit par épouser un noble partenopéen. Charles Krauss dirige encore d'autres films, notamment un film en Sicile, *Casa mia, donna mia*. Il meurt à Rome en 1926 dans des circonstances obscures.

Filmographie

- 48 *L'artefice dell'amore* (1920) ; *Il gatto nero* (id.) ; *L'ultimo romanzo di Giorgio Belfiore* (id.) ; *Li-Pao mandarino* (1921) ; *Bolle di sapone* (en trois épisodes, id.) ; *Un cuore un cervello ed un pugnale* (1922) ; *La rivoluzioni dei pescicani* (connu aussi comme *I farabutti*, id.) ; *La fiamma sacra* (id.) ; *Casa mia donna mia* (1923) ; *La casa dello scandalo* (connu aussi comme *Mamma morta* ou *Una donna qualunque*, 1924) ; *La maschera della femmina* (1925).

KRAUSS Henry (1866-1935)

- 49 Venu au cinéma avec Le Film d'Art dont les directeurs étaient alors Henri Lavedan, de l'Académie Française, et Charles Le Bargy, sociétaire de la Comédie-Française, Henry Krauss est également acteur à la S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) : on le voit dans *les Frères corses* d'Antoine, *les Ombres qui passent* de Volkoff, *Poil de carotte* de Duvivier. Krauss passe à la réalisation avec des films produits par la S.C.A.G.L. ; il sera un des assistants d'Abel Gance sur *Napoléon*. Il dirige deux fois son épouse, la comédienne Charlotte Barbier Krauss, dans les films qu'il tourne dans les années vingt. « Le plus grave pour l'avenir du cinéma – disait Henry Krauss –, c'est qu'il est aussi facile de s'imposer metteur en scène qu'il est difficile d'en être un réellement. »
- 50 Suivant les préceptes d'Antoine, dont il est un disciple, Krauss tourne beaucoup en extérieurs et décrit avec beaucoup de soins l'environnement des personnages pour donner une vérité accrue à leur comportement. Ainsi, le critique F. Camoin, dans *Le Courrier Cinématographique*, apprécie *Fromont jeune et Risler aîné* (1921) : « La photo est belle, très nette, les éclairages sont adroitement distribués et il faudrait, pour être juste, tout citer : une vue d'ensemble du quartier du Marais, les quais de la Seine à la tombée de la nuit, des sous-bois délicieux et bien d'autres images, véritable régal pour les yeux. » À propos des *Trois masques* (1921), on peut lire dans *Cinémagazine* : « Pour la réalisation de son chef-d'œuvre, le terme n'est pas trop fort, Krauss a évidemment choisi comme décors les merveilleux paysages de Corse ». Le réalisateur sait aérer et filmer ses sujets et comme l'ajoute la revue : « L'action, dont on sait toute l'originalité et l'effet intense au théâtre, a gagné encore si possible, à l'écran ». La comparaison avec la version parlante de 1929 d'André Hugon, entièrement tournée en studio, est édifiante et peut expliquer comment la difficulté technique imposée par le système de prise de son détourne de la mise en scène.
- 51 Acteur et metteur en scène, Krauss mérite d'être réévalué et on ne peut que s'associer à cette appréciation de Philippe Esnaut dans *Cinéma* : « Il est étrange de constater le peu de place que l'on accorde à Henry Krauss. Il semble pourtant que cet acteur d'une puissance et d'une photogénie exceptionnelle (on pense à Harry Baur, à Raimu) ait fait montre en passant derrière la caméra d'une intelligence du cinéma qui, étayée par une culture et un goût peu communs, devrait le reclasser parmi les grands réalisateurs français. »

Filmographie

52 *Fromont jeune et Risler aîné* (1921) ; *Les Trois masques* (id.) ; *Le Calvaire de Dona Pia* (1925).